

La voce del autore in Pulci ed Ariosto

Olsen, Michel

Published in:
Esperienze Letterarie

Publication date:
2005

Document Version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):
Olsen, M. (2005). La voce del autore in Pulci ed Ariosto. *Esperienze Letterarie*, 3-4, 27-50.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@ruc.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LA VOCE DELL'AUTORE IN PULCI E ARIOSTO

Sunti FR, IT, DE, UK	1
Introduzione	1
La narrazione : Analisi 'strutturale': macrointreccio e valori.	1
Alcuni tratti dello stile dell'Ariosto	6
Duttilità della versificazione	7
Le voci	8
Asse autore - finzione - lettore/uditore	10
'Nostro'	11
Apostrofi	12
I destinatari	12
La voce dell'autore	13
L'attività dell'autore:	15
L'autore empirico:	17
Tra Pulci ed Ariosto	18
Orale – scritto:	19
Altri tratti	19
A mo' di conclusione	21

A. Sunti FR, IT, DE, UK

Dans le *Roland furieux* d'Ariosto le rôle de l'auteur s'accroît sensiblement. Mais cela est déjà le cas dans le *Morgante* Pulci qui à certains égards est 'en avance' sur son illustre successeur. Les deux auteurs manifestent certains traits qui seront développés à la naissance du roman (18^e et 19^e siècles).

mots-clés : auteur-lecteur, écrit-oral, style indirect libre, intrigue, matière, personnages
réflexion, versification, voix.

Nell'*Orlando furioso* l'importanza dell'autore incresce considerevolmente. Ma tale è già il caso nel *Morgante* di Pulci che per certi aspetti precede il suo illustre successore. I due autori manifestano certi tratti sviluppatisi alla nascita del romanzo ('700 e '800).

parole-chiavi: autore-lettore, intreccio, materia, personaggi, riflessione, scritto-orale, stile indiretto libero, versificazione, voci.

Im *Orlando furioso* Ariostos nimmt die Bedeutung des Verfassers erheblich zu. Dies ist aber schon der Fall in Pulcis *Morgante*, der gewisse Merkmale seines illustren Nachfolger darbietet. Beide Autoren bezeigen gewisse Eigentümlichkeiten, die sich erst im Roman des

18. und 19 Jahrhunderts völlig entwickeln.

Stichwörter: Verfasser-Leser, Intrige, Stoffe, Personen, Reflexion, erlebte Rede, Versification, Stimmen.

In Ariostos *Orlando furioso* the importance of the author has considerably increase, but this is already the case in Pulcis *Morgante*, which presents some features of its illustrious successor. Either author offers some characteristics to be plainly developed only during the rise of the novel (18th and 19th centuries).

Key words: author-reader, characters, fable, plot, reflection, style indirect libre, versification, voices.

B. Introduzione

L'origine della presente contribuzione risale a una discussione tra Mario Santoro e me a proposito d'un mio saggio su *Guiron le courtois* e la novellistica. Dopo aver esposto un mio 'metodo' di analisi 'strutturale',¹ che si applicava a novelle italiane e francesi del medioevo e della Rinascimento avevo dette che forse tale metodo potrebbe risultare utile anche per lo studio del *Furioso* del Boiardo, ma che non vedevo mezzo di utilizzarlo per lo studio dell'*Amoroso*. Tale conclusione piacque molto a Mario Santoro che aveva da poco ripubblicato i suoi saggi sull'Ariosto.

Il mio presente contributo inizierà con una breve considerazione dell'approccio strutturale ed l'argomentazione narrativa, riprendendo il punto essenziale evidenziato da Mario Santoro,² la profonda trasformazione del poema dopo la fuga di Angelica, per spostarsi poi ad alcune considerazioni sullo stile e sui rapporti tra autore, materia cavalleresca e lettore.

C. La narrazione : Analisi 'strutturale': macrointreccio e valori.

Vorrei sintetizzare in due parole il mio primo approccio. Sulla scia dello strutturalismo greimasiano studiavo l'argomentazione narrativa. [☹Per risparmiare spazio do un sunto quasi caricaturale:] facevo equivalere successo e approvazione, nonché fallimento e condanna. Nonostante il suo aspetto riduttivo tale metodo poteva servire a mettere a fuoco rapporti tra ceti e gruppi sociali (chi può unirsi con chi?), nonché il dibattito su altri valori, sulla posizione assai varia della donna. Forse è esagerato parlare di 'metodo';

¹ Cfr. M. OLSEN, *Les Transformations du triangle érotique*. Copenaghen, Akademisk forlag 1976.
- "Guiron le courtois. Décadence du code chevaleresque", *Revue Romane* XII,1, 1977, pp. 67-95.
Ottima recensione italiana da Franca Bosco, *Esperienze Letterarie* IV,1, 1979, pp.132-136.
- *Amore, Virtù e Potere nella novellistica rinascimentale. Argomentazione narrativa e ricezione letteraria*. Napoli, Federico & Ardia, 1984.

² Cfr. M. SANTORO, *L'Anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*. Napoli, Federico & Ardia, 1983, soprattutto: "Angelica del *Furioso*: fuga dalla storia".

probabilmente tale approccio è piuttosto istintivo, [ma ne valeva la pena prendere chiaramente coscienza di questo meccanismo semplice.]

Convieni non pensare al *Decameron* (che per certi aspetti offre paralleli con il *Furioso*), bensì a tanti altri novellieri che condannano certi rapporti amorosi tra ceti diversi e che considerano a volte la donna come un bene di scambio.

Mi chiedevo quali fossero per ciascun novelliere le relazioni lecite o illecite in amore ed ottenni risultati abbastanza attendibili per certi novellieri. Ricercavo soprattutto le 'mésalliances' e tra queste le relazioni che venivano approvate o condannate (per via di punizioni o conversioni diverse). Ed ottenevo una raffigurazione di novellieri (e di società) più o meno autoritarie, più o meno permissive.

Ma per l'Ariosto il mio metodo non funzionava più. La ragione è ovvia: nell'*Orlando* pochi sono i casi che oppongono vistosamente ceti diversi e le immagini della donna (e dell'uomo!) non vi sono di facile interpretazione. Per di più certi valori essenziali non sono formulati *expressis verbis*.

Caso mai la 'novella' di Leone, Ruggiero e Bradamante, a mio parere atipica per il *Furioso*, può dare un'idea in anticipo di una certa forma d'argomentazione che si manifesta nella novella controriformista. Bradamante, da guerriera indipendente, si è trasformata in una brava ragazza che non fa un passo contro il volere dei genitori. Leone, più ricco e di rango elevato, viene scartato tramite i legami d'amicizia e di riconoscenza che lo uniscono a Ruggiero. I giovani convolano a felici nozze, ma senza opporsi ai genitori.³ Ricordo che questa novella produsse su di me uno choc, mi faceva l'impressione di una materia scipita, del *déjà vu* (avevo a pena terminato lo studio degli *Hecatomithi* di Giraldis!). Al mio parere è una novella che stona nel *Furioso*. Con ogni probabilità Ariosto l'ha inserito per necessità di terminare in qualche modo la parte importante, encomiastica, del macrointreccio.

A prima vista l'importanza del macrointreccio è scarsa. Spesso nella prima parte del poema il filo dell'azione si perde in un nebuloso di intrecci secondari. In certe parti del poema è difficile, forse impossibile, stabilire lo sviluppo cronologico delle stringhe della finzione, e cioè, fissare una cronologia senza contraddizioni.⁴ Per di più l'intreccio sembra cambiar natura a metà strada. Marco Praloran può evidenziare, verso la fine, un ritorno all'ordine cronologico. L'analisi strutturale di Giuseppe Dalla Palma ha evidenziato che l'opposizione tra oggetto di valore individuale (onore o amore) e oggetto collettivo (la causa cristiana o saracena) tiene una grande importanza: i cristiani che all'inizio vanno per conto proprio alla ricerca di onore e di amore si riuniscono alla fine dintorno a Carlo, mentre i saraceni disertano il campo di Agramante che è si ritrova quasi abbandonato.⁵

³ Cfr. M. OLSEN, *Les Transformations* [...] pp.249ss.

⁴ Cfr. M. PRALORAN, *Tempo e azione nell' 'Orlando Furioso'*. Firenze, Olschki, 1999.

⁵ Cfr. G. DALLA PALMA, *Le strutture narrative dell' "Orlando Furioso"*, Firenze, Olschki, 1984.

Dunque anche per quest'analisi c'è un cambio a metà strada.

Ariosto rinuncia alla gran battaglia finale, come la rivalsa dell'uccisione d'Orlando a Roncisvalle e lo fa deliberatamente, poiché tale finale si trova implicitamente nei *Cinque canti* che Ariosto non volle incorporare al suo capolavoro. Ovviamente tale battaglia tradizionale interessa poco all'Ariosto. Gli eserciti dei pagani, più di essere disfatte, si sciolgono come neve. Rimangono soli per un duello finale tre grandi protagonisti dei due schieramenti. Rinaldo invece arriva in ritardo, e per di più non si comprende bene a che cosa sarebbe potuta servire una vittoria dei pagani ormai senza esercito; il duello finale tra Rodomonte e Ruggiero, integrandosi nell'intreccio encomiastico della casa d'Este, ricorda piuttosto la fine dell'Eneide.

È nota poi l'importanza di Angelica. Anni fa, Mario Santoro aveva connesso la sua figura con la dolce pazzia più o meno generale e sottolineato l'importanza della sua 'fuga', nonché il cambio di tonalità che produce.⁶

L'argomentazione narrativa tradizionale diventa dall'Ariosto più complessa. Si sa che le celebri aggiunte all'ultima edizione del *Furioso* hanno poco a che vedere con l'intreccio principale. Sono in sostanza le 'novelle' d'Olimpia (c.9-10) della Rocca di Tristano (c.32-33), di Manganorre (c.37) e di Ruggiero e Leone (c.44-46), quest'ultima 'novella' destinata a dare una fine ad una stringa del macrointreccio: le origini della casa Este). Ariosto, cioè, non aggiunge quasi nulla al macrointreccio. E già nelle edizioni precedenti aveva acconcentrata una materia novellistica di gran mole nella parte del poema che segue alla sparizione definitiva di Angelica, dopo che Orlando le è passato a canto (c.29): la novella di Giocondo narrata a Rodomonte (c.38), le due novelle narrate a Rinaldo, viaggiatore e quasi disimpegnato (c.43).

Se a queste novelle si aggiungono altri fili poco collegati all'intreccio principale, ad. es. la scelta di Doralice, o l'amore tra Angelica e Medoro, si ritiene l'impressione che l'impostazione del poema è del tutto cambiata. Ariosto porta a termine il macrointreccio: Orlando recupera il suo senno, i paladini, tornati al loro dovere, sconfiggono i saraceni (in modo quasi troppo facile), ma l'interesse si porta altrove. Ariosto, assai più del Boiardo, si mette a novellare.

Si tratta di vere novelle, poiché molte non fanno parte dell'ossatura del poema, ma come ho detto le opposizioni tra ceti sociali non sono tematizzate (lo sono, caso mai, nelle 'novella di Leone!) e sarebbe difficile rilevarvi una argomentazione antifemministica coerente. Esiste certo la novella di Iocondo (con la scusa rivolta alle donne nel canto successivo), ma l'impressione generale che emerge delle importanti novelle dell'opera mi sembra piuttosto essere l'azzeramento dell'argomentazione narrativa.

Conviene precisare: una versione 'tradizionale' della *novella d'Olimpia* si sarebbe potuta fermare sull'intervento d'Orlando che salva Bireno, poi punisce il re di Frisa ed assicura

⁶ Cfr. M. SANTORO, *L'Anello di Angelica* [...] pp.57-82.

le nozze tra Bireno ed Olimpia; quindi trionfo dei buoni, punizione dei cattivi ed, a livello dei valori, approvazione della libera scelta del marito. Ma Ariosto aggiunge un'ultima mossa: da vittima Bireno diviene infedele e crudele, lasciando Olimpia esposta sull'isola deserta. Cosa evincere? Coleman propone un'Olimpia mitomane che sarebbe priva di una sana vista della realtà.⁷ È per un moderno una lettura avvincente, ma a mio parere elementi importanti del testo si oppongono all'interpretazione d'Olimpia in chiave di schietta mitomania: quando Bireno viene a sapere che Olimpia è assediata, non esita a soccorrela, per essere poi fatto prigioniero e rischiare la vita per lei. Conviene introdurre una sfumatura: si può parlare di mitomania, o d'illusione. ma tale termine potrebbe caratterizzare la maggior parte dei personaggi del *Furioso*. Quando Olimpia dice:

(1.) La bellezza e l'età ch'in lui fioriva,
e li non più da me sentiti amori
con poca guerra me gli fer captiva;
tanto più che, per quel ch'apparea fuori,
io credea e credo, e creder credo il vero,
ch'amasse ed ami me con cor sincero (c.9,23).

afferma una fede in un mondo mutevole; Bireno l'ha amato di un cuor sincero, ma di tal fatto, provato dal suo ritorno per soccorrerla, non è del tutto attendibile nel momento che Olimpia enuncia la sua fede, e dopo le nozze risulta falso. Eppure è forse ancora vero immediatamente dopo il soccorso d'Orlando, cfr. es. ?) e, cioè, dopo l'esempio che sto esaminando. Ma perché dubitiamo? Il legger dubbio è dovuto alla maestria dell'Ariosto, un triplice *credo* è troppo; un'affermazione troppo assoluta suggerisce la propria negazione e probabilmente Olimpia è colta dal dubbio generale che pervade il poema.

Forse è utile ricordare che l'amore cortese aveva per presupposto la fedeltà eterna dei due amanti. Olimpia si aggrappa ad un tale valore. Da Ariosto invece di doman non c'è certezza, e ciò vale anche per l'amore. Per di più Ariosto presenta Olimpia come il paragone della donna fedele (c.10,1-2).

Anche la novella di *Giocondo* (c.28) può servire ad evidenziare l'atteggiamento dell'Ariosto, e forse più di che non si pensi. Come si sa, la materia di questa novella si ritrova nella cornice delle *Mille e una notte*. Sciarjār ha il costume di mettere a morte le sue mogli dopo la prima notte, perché ha colto sua prima moglie in flagranti, e questo fatto da materia ad una 'novella' introduttiva. Poi Shahrāzād, la nuova sposa, che dovrebbe essere uccisa la mattina dopo le nozze, riesce a rimandare la propria esecuzione di notte in notte, narrando le novelle che formano il contenuto dell'opera. Oltre quest'opera ben nota Pio Rajna adduce altre fonti, tra le quali la più importante è la novella 119 del Sercambi.⁸ Il Rajna fa risalire le versioni rispettive d'Ariosto e di Sercambi ad una fonte comune. Ma

⁷ Cfr. J. K. COLEMAN, "Mitomania e metamorfosi di Olimpia". *Paragone*, Anno 2003, N°48-49-50, pp.114-125.

⁸ Cfr. P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso*. Firenze, Sansoni, [1876, 1900,] 1975, pp.436ss.

forse sbaglia il Rajna nella sua lettura della novella sercambiana che finisce così col ritorno dei due protagonisti, uno dicendo all'altro:

(2.) [...] a Napoli torniamo e con onesto modo le donne nostre castigiamo né mai malinconia di tal fatto prendiamo." E così disposti, a Napoli tornoro, dove ciascuno con bel modo la moglie castigoe.

Il Rajna ritiene che i mariti, sia quelli dell'Ariosto, sia quelli di Sercambi risparmino le mogli. Mi sono chiesto, anni fa, come finisce la novella.⁹ Che cosa vuol dire *castigare*? Il campo semantico di questa voce è vastissimo: si stende dall'ammonimento all'uccisione. Ora il castigo inflitto alle donne è spesso in Sercambi la morte. E a mio parere l'espressione "con bel modo" non cambia nulla. Nella conclusione della novella 133 il marito "con belli et onesti modi la moglie morir fe'". Il "bel modo" potrebbe significare semplicemente la discrezione nell'assassinio, l'evitare che il misfatto si divulghi.¹⁰ In modo più generico si può ritenere che Sercambi punisce le mogli infedeli, aggiungendo fini punitivi a certe novelle attinte dal *Decameron*.¹¹ Per di più, spesso i mariti sono lieti di essere sbarazzati dalle mogli. Ritengo quindi che la mia lettura sia plausibile, perché tiene conto di tutto il corpus delle novelle sercambiane e, nella fattispecie, del suo atteggiamento punitivo rispetto alla donna.

Ora se la mia lettura è convincente rimane ancora un problema: qual è l'ésito della fonte ignota? Non lo sapremo probabilmente mai, ma se finisce, come le *Mille notti*, in modo punitivo, si potrebbe attribuire all'Ariosto il cancellazione della punizione. Tale fine si accorderebbe bene con lo spirito generale del *Furioso*, manifestato anche, in modo molto chiaro, nel rifiuto di Rinaldo di vuotare "il nappo".

Come si sa, Ariosto si scusa davanti alle donne d'aver narrato la novella di Iocondo, e in fatti il tema principale non è antifemminista la novella è destinata a guarire, se possibile, un pazzo d'amore, Rodomonte, infuriato di essere abbandonato da Doralice. È una risposta novellistica ad una prima novella. Poi nemmeno gli uomini sono fedeli, ma non sono seduttori a freddo, bensì soggetti alle passioni. Odorico si accende d'Isabella, ma senza premeditazione (c.13,18). Persino Ruggiero, il prototipo degli eroi, dimentica la fede dovuta a Bradamante, prima davanti ad Alcina, poi davanti ad Angelica nuda, e l'autore scusa i due sessi della loro mutevolezza.

Poi Ariosto si diffida probabilmente dell'argomentazione narrativa. Manifesta la sua sfiducia proponendo novelle che danno 'prove' in senso contrario, in modo che si potrebbe concludere con Diderot:

⁹ Cfr. M. OLSEN, *Amore, Virtù e Potere [...]*, pp.93ss.

¹⁰ Altre citazioni si trovano nelle novelle 130 (p.583²⁸) e 143 (p. 679²). Cfr. G. SERCAMBI, *Novelle*, a cura di G. Sinicropi, Bari, Laterza, 1972.

¹¹ Si tratta delle novelle 111 = III,4; 138 = VII,2; 143 = VII,4. Anche la giunta alla novella 135 = IV,9 è significativa; il marito vi è lieto di essere sbarazzato dalla moglie uccisa.

(3.) Une litanie d'histoires usées qu'on se décochait de part et d'autre, et qui ne disaient qu'une chose connue de toute éternité, c'est que l'homme et la femme sont deux bêtes très malfaisantes (*Ceci n'est pas un conte*).

È il caso di due novelle concatenate; la novella della donna infedele per avarizia (c.43) viene controbilanciata da quella del marito che cede alla stessa tentazione in condizioni peggiori (*ivi*). A mo' di conclusione Rinaldo si stima felice di non aver vuotato il nappo magico che gli avrebbe mostrato la verità su Clarice, sua moglie: non conviene tentare oltre misura la donna e, soprattutto, non conviene indagare troppo le apparenze: è conclusione che si può estendere a tutta l'opera: la sparizione di Angelica ed il risanamento d'Orlando ci riporta ad un mondo reale, duro e grigio. Quando Angelica cade dal cavallo in modo indecoroso (c.29,65) segna la fine dell'incanto.¹² Su questo punto Cervantes si allaccia al nostro: l'incanto di Dulcinea *incomincia* nel momento in cui salta sull'asino [●le gambe scartate] .¹³ Poi con *Il celoso extremeño* Cervantes si ispirerà ancora all'Ariosto per dimostrare che la sfiducia può non solo rivelare, anzi produrre il risultato che si voleva evitare, che il voler misurare interviene sull'oggetto misurato (il tema esiste già *in nuce* dall'Ariosto). Rinaldo certo non è mitomane, anzi accetta come necessità vitale una fiducia tutto sommato mal certa.

3 Le 'conclusioni', se si può dire, della narrazione ariostesca sono di due sorte: ad una prova narrativa si può sempre opporre un'altra; d'altro canto il voler trovare la verità può produrre l'infelicità. Questo punto si collega facilmente col tema principale del *Furioso*: l'incanto che sparisce col ricupero del senno. Ariosto avrà concepito il macrointreccio molto presto, visto che il titolo allude ad un risanamento dell'eroe cristiano. Poi il lavoro ha prodotto una specie contro-testo, sia con le frequenti morti di giovani amanti, sia con la sparizione dell'incanto, sia con un novellare che argomenta a contropelo del macrointreccio, che poi Ariosto porta a termine senza troppa cura.

D. Alcuni tratti dello stile dell'Ariosto

A la messa in dubbio dell'argomentazione narrativa, corrisponde un cambio impressionante dello stile. Dalla versificazione fino ad altri fenomeni, i critici hanno sentito dall'Ariosto una voce nuova. Lo stile del *Furioso* è individualizzato fino ad un punto che supera quelli raggiunti da Boiardo ed altri, compreso il Pulci, per il quale occorrono però alcune precisioni [●(v. qui sotto)]. Rimpiangendo di non conoscere gli studi importanti in questo campo, mi accontenterò d'alcune brevi osservazioni:

¹² Cfr. M. SANTORO, *L'anello* [...], p. 80, nota 63.

¹³ Cfr. *Don Quixote*, II,10.

1. Duttività della versificazione

La versificazione dell'Ariosto è duttile come quello del Shakepeare vecchio (rispetto a quello giovane) o quello di un Racine (rispetto a Corneille). Le unità metriche non coincidono più con quelle della sintassi; il ritmo è plasmabile, quasi come in prosa.

Tale duttilità produce alcuni fatti misurabili; nella punteggiatura ad es. il percentuale dei punti e punti e virgole in mezzo ad un verso è assai superiore nel *Furioso* che non nel *Innamorato*; ecco il mio calcolo approssimativo. So che la punteggiatura non proviene dagli autori; nondimeno costituisce un'analisi *grosso modo* attendibile. Includendo *La Gerusalemme liberata* ho sommato i punti e punti e virgola che si trovano nel mezzo del verso e, tenendo conto del numero delle voci si ottiene la proporzione seguente; per 10 occorrenze nel *Morgante*, troviamo 5 nell'*Orlando Innamorato*, 25 nell'*Orlando furioso*, e ben 33 nella *Gerusalemme liberata*. (Lo spazio non consente di riprodurre i risultati in forma di schema). Si vede che queste cesure vanno aumentando dal *Morgante* alla *Liberata*, con l'eccezione dell'*Innamorato*, che accetta la metrica dei cantari popolari.

Il numero totale approssimativo dei punti è per Pulci 6.547, per Boiardo 12.585, per Ariosto 8.720 e per Tasso di 3.780. Se dividiamo il numero delle voci con quello dei punti, vediamo che alla lunghezza delle frasi (tra punto e punto) è di 29 o 30 parole da Pulci, Ariosto e Tasso, ma da Boiardo solo di venti. Ancora una conferma della sua accettazione del vecchio sistema metrico.

La frase dell'Ariosto è di un terzo più lunga di quella del Boiardo, ed offre quindi più spazio per un ritmo flessibile, e Ariosto si avvicina a Pulci ed a Tasso, che presentano all'incirca 30 parole tra due punti).

Un'altra di ciò che si sta dicendo è che il limite del verso può tagliare un sintagma che si troverà così a cavallo fra due versi; faccio un esempio fra tanti possibili:

(4.) Signor, far mi convien come fa il buono
sonator sopra il suo istrumento arguto,
che spesso muta corda, e varia suono,
ricercando ora il grave, ora l'acuto (*Furioso* VIII,29).

Anche questo fatto stilistico si lascia studiare in modo grossolano, è vero, ma semi-automatico e, cioè, economico. Ho fatto in modo semi-automatico nelle 100 prime strofe il conteggio del sintagma: aggettivo+sostantivo o vice versa, i due terminati in -o oppure -a, ma separati da un "a capo" (vuol dire dal limite del verso). Ecco il risultato: Boiardo 0; Pulci 0; Ariosto 2; Tasso 9.

Con la stessa facilità l'unità sintattica dell'Ariosto passa da una strofa ad un'altra, e cioè non coincide con l'unità metrica (v. esempio ? al segno ♦**). Tale duttilità si avvicina a quella della prosa; neutralizza in certo modo la retorica del poema cavalleresco e apre il testo all'accoglienza di un ampio arco di stili diversi. Ovviamente occorrerebbe analizzare anche la *Liberata* di questo punto di vista. Lo spazio consente solo una suggestione. Già la prima strofa dell'*Innamorato* offre fin due esempi:

(5.) Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
 le cortesie, l'audaci imprese io canto,
 che furo al tempo che passaro i Mori
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
 seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramante lor re, che si diè vanto
 di vendicar la morte di Troiano
 sopra re Carlo imperator romano.

Ecco il conteggio e la proporzione di a capo + d'; riproduco un degli schemi per far veder il procedimento:

	<i>a capo+d'</i>	<i>parole</i>	<i>proporzione</i>
Morgante	40	196.338	0,0002
Orlando innamorato	96	245.886	0,0004
Orlando furioso	291	265.886	0,0011
Gerusalemme liberata	125	111.366	0,0011

A conferma della relativa importanza di questo tratto, esso sembra essere molto raro nella *Spagna maggiore*. Ho a disposizione solo una antologia, ma negli estratti dei primi tre canti (c.1,1-45, c.2,35-88, c.3,1-48, e cioè più di 100 strofe, è assente.

E. Le voci

Nell'epica anteriore all'Ariosto, non facciamo fatica ad individuare le voci: parla l'autore a nome proprio, ovvero riferisce la voce di un personaggio; tutto al più la voce dell'autore confluisce in quella dei personaggi che parlano allora 'in consonanza' e cioè sono d'accordo sui valore siccome sui fatti (del mondo fittizio, s'intende; v. Olsen 2001, 2002, pp.19-116 e 2004).

Vediamo un esempio. Isabella narra ad Orlando le sue disavventure; riferendo il progetto di Zerbino adopera l'indiretto libero per rendere il tenore delle sue parole (dal quarto verso citato al brano sottolineato):

(6.) Gli parve il luogo a fornir ciò disposto,
 che la diversa religion ci vieta;
 e mi fa saper l'ordine che posto
 avea di far la nostra vita lieta.
 Appresso a Santa Marta avea nascosto
 con gente armata una galea secreta,
 in guardia d'Odorico di Biscaglia,
 in mare e in terra mastro di battaglia.

Né potendo in persona far l'effetto,
 perch'egli allora era dal padre antico
 a dar soccorso al re di Francia astretto,

manderia in vece sua questo Odorico,
che fra tutti i fedeli amici eletto
s'avea pel più fedele e pel più amico:
e bene esser dovea, se i benefici
sempre hanno forza d'acquistar gli amici.

Verria costui sopra un navilio armato,
al terminato tempo indi a levarmi.
E così venne il giorno disiato,
che dentro il mio giardin lasciai trovarmi.
Odorico la notte, accompagnato
di gente valorosa all'acqua e all'armi, (c.13,11-13).

Poi l'indiretto e la voce dell'autore confluiscono in una massima (sittikineata). Non sappiamo ancora che la sfortuna d'Isabella è dovuta al tradimento d'Odorico. Quivi come in altri brani (cfr. p. 9) le parole (o i pensieri) non esprimono la verità; Zerbino sbaglia ed Isabella con lui. Nella tradizione invece l'errore e la menzogna sono segnalate in modo chiaro.

Consideriamo un brano della novella d'Olimpia:

(7.) Lungo sarebbe a ricontarvi quanto
lei Bireno accarezzi, ed ella lui;
quai grazie al conte rendano ambidui.

Ella a Bireno, a cui con nodo eterno
la legò Amor d'una catena dura,
de lo stato e di sé dona il governo.
Ed egli tratto poi da un'altra cura,
de le fortezze e di tutto il domíno
de l'isola guardian lascia il cugino;

◆ che tornare in Selandia avea disegno,
e menar seco la fedel consorte:
e dicea voler fare indi nel regno
di Frisa esperienza di sua sorte;
perché di ciò l'assicurava un pegno
ch'egli aveva in mano, e lo stimava forte:
la figliuola del re, che fra i captivi,
che vi fur molti, avea trovata quivi.

E dice ch'egli vuol ch'un suo germano,
ch'era minor d'età, l'abbia per moglie
(c.9,85-88).

Alla ripetizione dell'inquit "dice" ci viene il sospetto. Anche il *legò* non è una semplice narrazione d'autore, bensì colorito dal linguaggio del personaggio. È un passato remoto, ma con la buona pace dei benvenistiani vi sentiamo la voce d'Olimpia. Il 'legame' non è un fatto (viene rotto da Bireno, e Olimpia sposa poi un altro), bensì una illusione, ma ci crediamo ancora e, forse, ci crede ancora Bireno! Sembra un indiretto libero 'concordante', ma che, a distanza, poco dopo la citazione, diventa 'discordante'; i forti dubbi quanto alla sincerità di Bireno, si sciogliono in certezza dell'inganno già premeditato.

Mentre nei canti cavallereschi tradizionale il lettore (o l'uditore) è edotto sui valori di

verità, Ariosto incomincia a presentare la lingua come possibile fonte d'illusioni o inganni (consci o inconsci). La lingua non è più trasparente; il lettore non è più sicuro del vero o del falso.

Con tali procedimenti Ariosto realizza un tecnica che sarà pienamente sviluppato nell'Ottocento, fra altri da Jane Austin e Flaubert; da questo ultimo un 'pensait-elle' indica quasi sempre un disaccordo tra autore e personaggio, contrariamente ai suoi predecessori, Stendhal e Balzac ad es., che utilizzano quest'espressione ed espressioni simili in modo neutro: sentiamo il pensiero di Emma Bovary riferito dall'autore:

(8.) Quand elle se mettait à genoux sur son prie-Dieu gothique, elle adressait au Seigneur les mêmes paroles de suavité qu'elle murmurait jadis à son amant, dans les épanchements de l'adultère. C'était pour faire venir la croyance; mais aucune délectation ne descendait des cieux, et elle se relevait, les membres fatigués, avec le sentiment vague d'une immense duperie. Cette recherche, pensait-elle, n'était qu'un mérite de plus; et dans l'orgueil de sa dévotion, Emma se comparait à ces grandes dames d'autrefois, dont elle avait rêvé la gloire sur un portrait de la Vallière, et qui, traînant avec tant de majesté la queue chamarrée de leurs longues robes se retiraient en des solitudes pour y répandre aux pieds du Christ toutes les larmes d'un coeur que l'existence blessait (*Madame Bovary* III,14 ; p. 200).

E quasi la stessa sfiducia di fronte al personaggio che impariamo dall'Ariosto, però con l'importante differenza di cui ho detto sopra: se Olimpia s'illude, non è perché soffra di bovarysimo, ma perché la realtà stessa, compresi i sentimenti umani, sono instabili.

F. Asse autore - finzione - lettore/uditore

Nei cantari il mondo della finzione è un mondo condiviso tra poeta e pubblico. I grandi protagonisti sono noti; possiedono le loro qualità. Un singolo autore può, certo, introdurre delle variazioni. Icastici nel loro sviluppo sono Astolfo ed Orlando. Il primo, da magniloquente e vigliacco, produce [Oda Boiardo] il riso e la stupefazione con la serie di vittorie dovute alla lancia magica. Poi Ariosto gli affida incarichi importanti: il viaggio alla luna per ritrovar il senno d'Orlando, l'invasione dell'Africa nella disfatta generale degli infedeli. A volte, quando il cambiamento è troppo importante, l'autore lo commenta. Si sa che Turpino, almeno nella tarda epica cavalleresca è diventato un'autorità non soltanto fasulla, ma conosciuta e utilizzata in tale qualità. Spesso lo si invoca per sottolineare l'incredibilità di un fatto narrato.

Altre volte sarebbe più giusto dire che Turpino rappresenta la tradizione che poi viene modificata, e cioè un effetto di intertestualità: quando Boiardo introduce l'innamoramento d'Orlando, lo fa con riferimento a Turpino:

(9.) Non vi par già, signor, meraviglioso
Odir cantar de Orlando innamorato, [...]
Questa novella è nota a poca gente,
Perché Turpino istesso la nascose,
Credendo forse a quel conte valente
Esser le sue scritture dispettose,
Poi che contra ad Amor pur fu perdente

Colui che vinse tutte l'altre cose:(I,i,2-3).

La nuova qualità del personaggio sarebbe stato occultata dalla fonte, per rispetto! ed invece è l'autore che effettua una trasformazione importante della materia cavalleresca tradizionale. Pulci (c.19,253) va fino a fingere un autore 'Alfamenonne'. Il nome mi pare scherzoso, ma non ho trovato nulla al riguardo.

Per non dilungarmi su tali fatti più o meno noti vorrei evidenziare il mondo comune, tale esiste tra autore e pubblico, con solo due tratti stilistici: l'uso dell'aggettivo possessivo 'nostro' con un nome proprio (o nome comune riferendo ad un personaggio, come 'cavaliere'), e l'apostrofe dei personaggi, poi una breve disamina dei destinatari dei testi.

1. 'Nostro'

Nella *Spagna maggiore* e gli ultimi otto canti della *Spagna minore* (la rotta di *Roncisvalle*). le occorrenze di *nostro* stanno nella loro stragrande maggioranza al plurale »nostri cristiani«, »nostri baroni« o plurale semantico »nostra gente«; la sola forma singolare è »nostro imperieri«, »nostro Carlo Mano« e simili, tutte riferendo a Carlo Magno. L'uso di *nostro* di Pulci risulta più originale; inaugura uno stilemo che si svilupperà romanzo dal settecento in poi, indicando una comunanza tra autore, personaggio e lettore (cf. di sopra sull'importanza dello scritto da Pulci).

¹⁴ faccio un solo esempio:

(10..) Berlinghier nostro, quando il corno sente,
tosto apportar si facea l'armadura (8.72),

La formula riecheggia quella utilizzato tra i cavalieri:

(11.) Diceva Gano: - Or non sono io quel desso
c'ho fatto questa volta i tradimenti!
Fa' sempre bene e giudica te stesso. -
(Ah, traditor, tu sai che tu ne menti)!
E sempre intorno a Carlo era il più presso,
dicendo: - Imperator, di che spaventi?
Non dubitar quando c'è il conte nostro. -
E più fedel pareva che il paternostro. (*Morgante*, c.24,61).

Il procedimento si ritrova, ma di rado, ancora nell'*Innamorato*. Ho trovato due occorrenze:

(12.) Pur sempre il re Tardoco e Martasino
E quel gigante il quale è re de OranovToccano adosso al nostro paladino,
L'un col bastone e' duo col brando in mano (I,xxx,24).

Si veda anche (I,iv,85)

Nel *Furioso* in vece l'uso di *nostro* con nome o indicazione di personaggio non è frequente e, se non sbaglio, l'autore non utilizza mai tale formula. C'è un'occorrenza di

¹⁴ Cfr. ad. es. Aldighier 22,139 Berlinghier 8,72; 8,83; 10,25 Orlando 7,55; 11,118 Rinaldo 22,156; 10,52 Turpin 27,98 7,57; 8,12.

"Rinaldo nostro" (c.25,76) e due di "Ruggier nostro" (c.36,66, c.38,68), ma tutt'e tre vengono proferite da altri personaggi, non dall'autore.

2. *Apostrofi*

Si noti che Pulci, nel miglior stile popolare, apostrofa ancora il suo personaggio (v. anche es. ?), un po' come i bambini lo facevano al cinema. Spesso rivolge rimproveri a Carlo per la sua dabbenaggine, così:(13.)

Carlo, omè! quanto sarai meschino
quando vedrai de' nuovi casi avversi, (26,2)

Altro esempio (fra i sei con "Ah, + nome di personaggio"):

(14.) Ah, Ulivieri! amor ti scalda il petto,
che sempre fa valoroso chi ama:
tu non aresti di Marte sospetto,
pur che vi fussi a vederti la dama.(10,145)

Boiardo e Ariosto possono apostrofare persone non fittizie, ma, sempre salvo errore di conteggio, non i propri personaggi. La calda solidarietà che univa pubblico e personaggi è sparita; la materia della finzione si ritira a distanza.

3. *I destinatari*

Nei poemi epici medioevali (ben più che nei primi romanzi cortesi francesi) il pubblico è sempre presente. Nella *Chanson de Roland* il poeta non apostrofa in modo diretto il suo pubblico, ma formule frequenti come "la veïssiez" (la avreste visto [se foste stati presenti]) testimoniano che non è dimentico del pubblico a nessun momento. Nei cantari, le invocazioni dirette agli'ascoltatori, come "signori e buona gente" diventano quasi un marchio di fabbrica, e figurano ancora nel *Innamorato*, così nell'esordio del poema:

(15.) Signori e cavallier che ve adunati
Per odir cose dilette e nove,
Stati attenti e quïeti, ed ascoltati
La bella istoria che 'l mio canto muove;

Nel migliore stile dei cantari Boiardo invita anche il pubblico al silenzio! Ma vediamo il brano seguente del *Furioso*:

(16.) Poca o molta ch'io ci abbia, non bisogna
ch'io ponga mente al vulgo sciocco e ignaro.
A voi so ben che non parrà menzogna,
che 'l lume del discorso avete chiaro;
ed a voi soli ogni mio intento agogna
che 'l frutto sia di mie fatiche caro.
Io vi lasciai che 'l ponte e la riviera
vider, che'n guardia avea Erifilla altiera (VII,2).

A chi si indirizza l'autore? Certo non ad un collettivo, bensì ad una persona concreta (o, tutto al più, ma questo è assai meno probabile, ad un piccolo circolo di iniziati, ai "happy few").

Si rivolge talora con un *Signore* al suo signore (ad es. c.1,40), cardinale o duca che sia, un signore che non è più un elemento inerente al testo, empiricamente scambiabile ad ogni recita o lettura, bensì una persona empirica. In altri posti leggiamo la forma ambigua, perché apocopata, *Signor*. Tutto al più Ariosto utilizza un *vi* discreto, che può certo indirizzarsi al pubblico, ma non esclude il Signor cardinale. In tal senso il poema dell'Ariosto rappresenta una tappa importante dello sviluppo della poesia cortegiana.

Ariosto può anche indirizzarsi ad altre persone empiriche come all'amata o, nel canto finale, a tutti gli amici che hanno seguito la stesura del poema e, cioè, con una piccola esagerazione, all'Italia colta. Può scindere il suo pubblico, rivolgendosi ad una parte di esso; note sono le apostrofi alle donne (c.38), ma c'è anche, al penultimo verso del canto c.18, un rivolgimento al lettore favorevole, "chi del canto mio piglia diletto", e questo è forse uno dei primi segni del lettore individualizzato. Possiamo concludere, anche a proposito di questo tratto, che la tradizionale comunanza immediata tra autore e pubblico si è frantumata.

G. La voce dell'autore

La presenza dell'autore nel testo è un argomento vastissimo. Poiché mi manca sia il tempo per uno studio approfondito, sia lo spazio per lo sviluppo dei risultati, mi limito ad un abbozzo schematico con una cronologia molto approssimativa, e, cioè, con accavallamenti. Dalla quasi-assenza (1), e cioè l'assenza di un pronome che indichi l'autore (vale per la *Chanson de Roland*, forse tranne l'ultimo verso), l'autore spunta nelle introduzioni (2): può commentare la materia che offre al pubblico, lodare la propria abilità etc. per poi ritirarsi dal testo (scompare la forma pronominale) ed assumere una presenza più discreta (molte *chansons de geste*, romanzi cortesi in verso). In un tempo seguente (3) appare per effettuare operazioni metatestuali, spesso legate ai salti spazio-temporali ('ora lasciamo' e simili) connesse alla tecnica degli *entrelacements*. Troviamo tale forma nei romanzi in prosa (ad. es. il *Tristano* in prosa, sia francese che italiano; i stilemi sono quasi identici). Poi (4) vengono nei cantari invocazioni alla Vergine-musa per aiuto per portare a termine l'opera, apostrofi al pubblico, per farlo stare zitto, *captatio benevolentiae* etc., e finalmente riflessioni (5) più, poi meno legate al testo, aprendosi nel romanzo nascente a piccoli saggi su argomenti vari, a volte poco connessi al testo. Poi (6) c'è finalmente l'apparizione dell'autore empirico che si può suddividere in differenti forme di cui dirò.

Sentiamo una voce personalizzata dell'Ariosto, sia negli esordi ai singoli canti, sia altrove. Tratterò insieme i punti 3-5 che si cavalcano. Come Boiardo (e molti cantastorie) Ariosto interviene alla fine di un canto, allegando la voglia di non stancare il pubblico, e poi nel canto successivo può riprendere l'intreccio, collegandosi con un sunto al canto precedente. Questo procedimento è tradizionale ed offre poco di nuovo.

Le invocazioni all'inizio dei canti (4) sono quasi assenti, ma tra conclusione di un canto e ripresa nel canto successivo Ariosto inserisce proemi, riflessioni generali su temi come

amore, gelosia, fortuna.¹⁵ Tale procedimento non è certo una novità; Villoresi fa alcuni esempi dall'*Innamorato* (II,8; II,21),¹⁶ ma dall'Ariosto questo procedimento diviene la regola con la sola eccezione del canto 39. Il tema della riflessione verrà più o meno illustrato dalla narrazione successiva. La materia, cioè, diviene intimamente collegata ad un tema. Il poeta può così far commenti sull'attualità politica, sulle guerre che coinvolsero Ferrara etc.

Per un lettore moderno questo procedimento non ha niente di nuovo, ma stiamo ad una tappa importante dell'evoluzione dell'autore in terza persona che conoscerà un culmine con l'autore detto a torto 'omnisciente' dell'Ottocento, un autore che inframezza il narrare con riflessioni, anzi piccoli saggi (cfr. ad es. Balzac).

Anche l'apostrofe encomiastica, che potrebbe considerarsi una eccezione a quanto ho detto (poiché il destinatario è una persona empirica) funziona a volte come una riflessione generale e forse – le mie conoscenze non mi consentono di decidere – come un rimprovero rivolto al principe nella chiave dello *speculum regis*; così la lode della battaglia poco cruenta (c.15), la scusa della furia dell'incrudelire della soldatesca (c.42) ossia quella dell'imparzialità del principe (c.18). All'ora dell'assolutismo nascente si riprende un modo di criticare il potere via l'attribuzione al principe di qualità desiderate, delle quali è forse privo, ma che non può rifiutare (padre del paese, principe giusto e pacifico etc.).

Icastica è la riflessione sull'ira all'inizio del canto 42. A livello della finzione si tratta dell'ira d'Orlando infuriato alla vista dell'amico Brandimarte ferito a morte da Gradasso. Orlando uccide prima Agramante ferito e disarmato, "il primo che trovò, fu 'l re Agramante;", e solo poi Gradasso, l'uccisore dell'amico. Nella sua riflessione Ariosto ricorda l'ira di Achille dopo l'uccisione di Patrocle, poi la ripresa della Bastia da parte dei ferraresi che misero a fil di spada tutto il presidio spagnolo. La loro furia sarebbe dovuta alla vista del duca Alfonso tramortito da un sasso e, a leggere Ariosto si ricava l'impressione che il duca non fu conscio durante la strage. Tacito rimprovero di un eccessivo incrudelire? Sarebbe interessante sapere se il particolare dello svenimento del duca sia attingibile da altre fonti.

La riflessione dell'Ariosto si contraddistingue anche per altri versi; a volte Ariosto enuncia una regola che si potrebbe cavare dal groviglio degli avvenimenti ma, contrariamente alla maggior parte degli moralisti, evita di generalizzare, evita il quantificatore universale (tutti, nessuno, sempre, mai etc): parallelamente a Machiavelli estrae massime soltanto probabili.¹⁷ Faccio alcuni esempi: anche personaggi

¹⁵ Cfr. M. SANTORO, *L'Anello di Angelica*, pp.11-43.

¹⁶ M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca : dai cicli medievali all'Ariosto*. Roma, Carocci, 2000, p.164.

¹⁷ Cfr. per questo punto M. SANTORO, *Fortuna, Ragione e Prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Napoli, Liguori editore, 1977 (1968).

problematiche ad es. l'infedele Doralice possono esemplificare virtù. L'Amore, come l'ira! non è sempre negativo.

(17.) Dunque Amor sempre rio non si ritrova:
se spesso nuoce, anco talvolta giova (25,2,7-8).

1. L'attività dell'autore:

Inizio con un esempio curioso; si tratta della sosta di Astolfo sulla luna, ove gli parla S. Giovanni. Quivi Ariosto cumula le irrespettuosità. San Giovanni dice ad Astolfo:

(18.) [...] Non ti maravigliar ch'io n'abbia ambascia,
e se di ciò diffusamente io dico.
Gli scrittori amo, e fo il debito mio;
ch'al vostro mondo fui scrittore anch'io.
E sopra tutti gli altri io feci acquisto
che non mi può levar tempo né morte:
e ben convenne al mio lodato Cristo
rendermi guidardon di sí gran sorte (35. sang).

cio che provocò da Voltaire nella prefazione a *La Pucelle* il commento seguente:

(19.) Cela est gaillard et saint Jean prend là une licence qu'aucun saint de la Pucelle ne prendra jamais. Il semble que Jésus ne doive sa divinité qu'au premier chapitre de saint Jean, et que cet évangéliste l'ait flatté. Ce discours sent un peu son socinien.

Ariosto non dimostra il debito rispetto per la divinità di Cristo e, cosa assai più grave, sembra non rispettar nemmeno la narratologia:

(20.) Resti con lo scrittor de l'evangelo
Astolfo ormai, ch'io voglio far un salto,
quanto sia in terra a venir fin dal cielo;
ch'io non posso più star su l'ali in alto.
Torno alla donna a cui con grave telo
mosso avea gelosia crudele assalto.
Io la lasciai ch'avea con breve guerra
tre re gittati, un dopo l'altro, in terra;(c.35,31).

Ma qual è il suo peccato? Nel brano citato parla l'autore e sembra fare più da personaggio che non da autore; in fatti dichiara di voler spostarsi, in modo assai concreto, con "un salto", e che per stare sulla luna occorrono le ali, e che mentre scende l'autore, Astolfo può restar con Giovanni.

Il procedimento fa certo sorridere, ma è meno insolito che non paia; il peccato si riduce, come spesso, all'esagerazione. Occorre fare la distinzione tra la narrazione primaria (le vicende che si narrano) e la narrazione secondaria, termine proposto da Marcel Vuillaume.¹⁸ La finzione primaria consistendo nella narrazione propria, la finzione

¹⁸ Cfr. M. VUILLAUME: *Grammaire temporelle des récits*. Paris, Minuit, 1990, segnatamente pp.59ss.

secondaria si caratterizza dai rapporti che si stabiliscono tra autore e lettori, rispetto a questa finzione primaria. La finzione secondaria non è necessariamente sempre presente; i romanzieri dopo Alexandre Dumas, con qualche notevole eccezione, manifestano la tendenza di ridurla o sopprimerla. Enumero i tratti che mi danno utilità: la finzione secondaria presuppone una finzione; l'autore può portare a spasso i suoi lettori nel tempo e nello spazio della finzione primaria ma, e questo è importantissimo, se autore e lettori possono andare a passeggio nella narrazione, sono incapaci di modificarla. *Jacques le Fataliste* di Diderot e qualche altro romanzo costituiscono casi particolari.

Non di rado autore e lettori si devono spostare nel mondo spazio-temporale della finzione. Tali spostamenti diventano strutturalmente necessari, non appena nascono le narrazioni a più stringhe (gli *enlacements*), e generalmente gli spostamenti si formulano esplicitamente.

Non è però necessario confondere il mondo della finzione con quello dell'enunciazione. I romanzi in prosa adoperano formule che salvaguardano la distinzione tra i due livelli. Nel *Tristan en prose* ed il *Tristano ricciardiano* le formule si assomigliano in modo stupendo. Ne menziono solo tre: *or dice lo c(k)onto/ lascia lo conto/ come detto v'òe/v'òe detto (dist li conte/ se taist li contes/ com je vous ai conté)*; ciò che importa per il mio proposito è che formule come *lasciamo* o *ritroviamo* sono rare o inesistenti. L'autore ed i lettori non si spostano nel mondo spazio-temporale della finzione. Il cambio di filo narrativo è già iscritto nel *conto*, che l'autore fa finta di riprodurre; ossia l'autore ricorda un altro filo narrativo con un *come vi ho detto*. Per parentesi: questo modo di narrare non si lascia descrivere con la semplice distinzione tra materia ed intreccio (*fable/plot*), poiché il testo riferisce ad una fonte (il conto) ove la *dispositio* è già iscritta.

Per elucidare il problema, iniziamo con la prosa didattica; lì si può scrivere benissimo: "Lasciamo per un momento questo argomento e torniamo a quell'altro".

Nei cantari dominano sempre le formule menzionate: *Signori, io dissi nell'altro cantare [...]* (*Spagna maggiore*, c.3,2,1 e c.5,2,1) o *La storia dice [...]* (ivi c.32,1,2); ma troviamo anche delle nuove come:

(21.) L'oste di Carlo lasciamo posare
e direm del guerrier zanza paura
che si faceva Ferraù chiamare[...] (ivi c.2,1-3).

La formula è ambigua. Se *diremo* riferisce all'autore senza ambiguità, *lasciamo* può ugualmente costituire un invito ai lettori.

Pulci riprende le formule correnti come *lasciamo* e *torniamo*; ma a volte introduce una variazione:

(22.) Ricciardetto tornò nel campo tosto,
e disse come il fatto era seguito
e quel che l'amostante gli ha risposto.
Lasciàn costor posarsi un poco al lito,
ché 'l messo ha fatto quel che gli fu imposto;

torniamo all'amostante sbigottito,
che non sapea che farsi e sta sospeso
e di tal caso avea nel cor gran peso (c.15,10).

Vi s'inizia una interferenza tra i due livelli, primario e secondario della narrazione; in una lettura letterale i personaggi ottengono dall'autore il permesso di riposarsi, perché in messo a fatto quel che gli fu imposto. Tali interferenze leggermente umoristiche sono correnti.

Poi, nell'esempio seguente Pulci narra che i personaggi hanno bisogno di tempo per smaltire la sbronza, e che quindi li può lasciare, anche perché un'altra stringa narrativa lo chiama.

(23.) Lasciagli come il bruco in su le frasche
Rinaldo e Fuligatto insino al giorno,
ch'a questo modo smaltiran le lasche
e il mosto e ciò che la sera mangiorno;
perch'altra fantasia par che mi nasche:
sento di lungi chiamarmi col corno,
e suona, quel che chiama, quanto puote,
ché qui comincian le dolenti note(c.23,48).

L'azione è dunque già avviata prima di essere narrata. Notiamo al proposito che i salti spazio-temporali senza commento, si frequenti nel romanzo dell'Ottocento, dunque un passo come "Tre settimane dopo a Runcisvalle [...]", sembrano assenti dalla epica cavalleresca. Nella citazione seguente l'autore fa finta che lo spostamento testuale, per natura istantaneo, richiede un certo lasso di tempo; vuol dire che l'autore, istanza della narrazione secondaria ha bisogno di muoversi nella narrazione primaria; Pulci si affretta come un *reporter*:

(24.) Or s'io volessi de' pesci contare
e tante forme diverse narralle,
sarebbe come in Puglia annumerare
le mosche, le zenzare e le farfalle.
Io veggo la battaglia apparecchiare,
e non saremo a tempo in Runcisvalle. -
Or lasciàn questi così ragionando.
Cristo ci scampi, se si può, Orlando. (c.25,332)

Come Pulci Ariosto trapassa però un soglio, materializzando l'autore nell'universo fittizio, quasi fosse un dei personaggi, senza però intervenire sulle vicende della finzione. Boiardo invece per molti versi rimane più legato alla tradizione, forse perché la materia cavalleresca una volta adattata al suo gusto, non gli pone problemi di principio, come lo fa a Pulci ed all'Ariosto.

2. L'autore empirico:

Un'ultima tappa è la possibile comparsa della voce dell'autore empirico, che dall'Ariosto ammette di aver perso il suo senno per amore di una donna che apostrofa (c.35), oppure che ammette (o finge di ammettere) di aver dimenticato una parte della sua narrazione

(c.32). Anche nelle parti encomiastiche accade che l'*io* del poeta fa la sua apparizione. Conviene anche quivi paragonare con Pulci, che in certe parti del *Morgante* si serve della parola d'autore per difendere la sua persona empirica contro accuse di impietà ed altro; si veda il brano seguente:

(25.)Sempre i giusti son primi i lacerati:
io non vo' ragionar più della fede,
ch'io me ne vo poi in bocca a questi frati
dove vanno anche spesso le lamprede,
e certi scioperon pinzocorati
rapportano: "Il tal disse, il tal non crede -,
dove tanto romor par che ci sia
se «in principio era buio e buio fia».

In principio creò la terra e il cielo
Colui che tutto fe' qual sapiente,
e le tenebre al sol facevon velo;
non so quel ch'e' si fia poi finalmente
nella revolucion del grande stelo:
basta che tutto giudica la Mente;
e se pur vane cose un tempo scrissi,
contra hypocritas tantum, pater, dissi.(c.28,42-43)

Grazie alle note posso dire che le parole tra virgolette sono una citazione di un sonetto dell'autore, che richiama fatti noti della sua vita. Nella fattispecie si tratta di un sonetto dello stesso Pulci, È vero che le virgolette sono già un avvertimento della necessità di far ricorso ad un altro testo. È anche vero che il lettore si trova nell'impossibilità di capire senza riferimento ad elementi estranei al *Morgante*.

Tale non è il caso dell'Ariosto, quanto si introduce in qualità d'autore smemorato o d'amante sfortunato: Ariosto utilizza l'oblia per sottolineare l'apparente disordine del narrare, e poiché tratta il tema della pazzia per amore; può, senza essere affatto innamorato, creare un autore (testuale), attribuirgli tale pazzia, sviluppando, ciò facendo, altre sfumature del suo tema. In altri termini: può certo essere interessante sapere se Ariosto ha sofferto di un amore non corrisposto, ma l'ignoranza, contrariamente al caso del Pulci, non nuoce alla comprensione del testo. Chi scrive ha dimenticato molti particolari della vita del nostro; non sa se, al momento della stesura di questo brano se Ariosto soffrisse d'amore infelice. Nel caso di Pulci invece, senza una nota dell'editore non avrebbe capito il brano.

H. Tra Pulci ed Ariosto

Ariosto rappresenta certo una scrittura moderne, ma durante l'elaborazione di questo saggio mi sono reso conto che è incalzato e a volte superato da Pulci (forse questo fatto è noto). Passo in rassegna alcuni punti.

1. Orale – scritto:

Già con Pulci, se non prima, gli autori dei poemi cavallereschi scrivono per essere stampati. Dopo si può realizzare la possibilità, che i loro testi possano essere ripresi dai cantastorie, diventando *gesunkenes Kulturgut*). Ciò non toglie che sempre *grosso modo* la finzione dell'oralità venga conservata, massimamente da Boiardo ma anche in gran parte da Pulci ed Ariosto.

Negli ultimi cinque cantari Pulci passa però, in modo decisivo, alla chiara messa in scena dell'autore che *scrive* e del lettore che *legge*, senza peraltro abbandonare la finzione della comunicazione orale in chiave dello stile dei cantari. Fino al canto XXIV non ho trovato solo un "mia penna" (c.1,4), in un "chi legge" (c.22,27), ma non posso garantire che Pulci non alluda con altre espressioni alla comunicazione scritta.

Ma negli ultimi cinque canti l'autore riferisce a se stesso con espressioni come "la (mia) penna" (c.29,1; c.24,127), "chi scrive" (c.26,112), il "lettore" (c.24,168; c.25,112), "voi che leggete" (c.28,41). Si potrebbe anche citare i *vedi*, disseminati su tutto il poema, che indicano che Pulci si indirizza fin dall'inizio a un lettore più che non a un pubblico di ascoltatori.¹⁹

Ciò facendo Pulci fa un passo di più dell'Ariosto. Pulci passa nei cinque ultimi cantari dalla finzione della forma orale più o meno osservata nella prima parte a tratti marcati della comunicazione scritta, pur serbando o rinforzando altri tratti forti dell'oralità: moralismo, richiami e rimproveri rivolti ai personaggi (ad es. la frequenza degli *O Carlo!*, enunciati dall'autore, aumenta negli ultimi cinque cantari che noverano 4 occorrenze, i primi 21 invece nessuna).

Da Ariosto ho trovato pochi brani ove l'autore riferisca alla sua attività di scrittore; un esempio si trova alla fine del canto ottavo:

(26.) Quel che seguí, ne l'altro canto è *scritto*.

Una curiosa contaminazione è:

(27.) quel ch'udir vi farò fra poche carte (c.11,30).²⁰

Ciò nonostante i commenti sviluppati a lungo sulle attività, i pregi ed i difetti degli scrittori: la maldicenza o l'ignoranza da parte degli scrittori sul capitolo delle donne (canto 20) o l'importanza degli scrittori per la fama, sviluppata da San Giovanni (canto 34-35). Ariosto vive in un periodo della cultura scritturale ma osserva più o meno la finzione della comunicazione orale.

¹⁹ Da Boiardo non ho trovato un solo *vedi* che s'indirizzi al lettore.

²⁰ Citato in M. SANTORO, *L'Anello [...]* p.94.

2. Altri tratti

Molto è stato detto sul possibile ateismo di Pulci. La lettura dei primi versi del poema mi lasciò perplesso:

(28.) In principio era il Verbo appresso a Dio,
ed era Iddio il Verbo e 'l Verbo Lui:
questo era nel principio, al parer mio,
e nulla si può far senza Costui.
Però, giusto Signor benigno e pio,
mandami solo un degli angel tui,
che m'accompagni e rechimi a memoria
una famosa, antica e degna storia.

Si riduce il dogma ad un parere (un *Diinken* hegeliano)? E per *Costui*? "una persona vicina a chi ascolta [...] anche spregevole" (diz. Di Mauro); la maiuscola peggiora piuttosto il caso, creando una specie di cataresi). Ad. es. *costui* è utilizzato in modo spregiativo per il messaggero di Gano dal suo avversario:

(29.) Costui mi dice che Gan di Maganza
per far morire Orlando lo mandava,[...] (c.2,44,,6-7).

Altrove Pulci riferisce a Dio con *Colui*. Ma forse faccio la sovrainterpretazione. Se no, questo brano non è meno disinvolto delle celebri parole di Giovanni (v. sopra). In altri proemi ai singoli cantari invece Pulci sembra conformarsi al genere. Se ateismo c'è, la mia impressione è che tale ateismo non è consistente, nè permanente.

Ed anche per l'importanza data alla pubblicistica, Ariosto avrà potuto trovare un impulso da Pulci:

(30.) Io mi confido ancor molto qui a Dante,
che non senza cagion nel Ciel sù misse
Carlo ed Orlando in quelle croce sante,
ché come diligente intese e scrisse.
e così incolpo il secolo ignorante
che mentre il nostro Carlo al mondo visse,
non ebbe un Livio, un Crispo, un Iustin seco
o famoso scrittor latino o greco (c.28,40).

In quanto allo stile Pulci è un maestro della variazione, ma non conviene dimenticare molti suoi passi di uno stile piuttosto scialbo che alternano con i passi di gran rilievo. Ariosto ci si è a volte ispirato; faccio un solo esempio che deve essere noto:

(31.) Altri verrà con altro stile e canto,
con miglior cetra, e più sovrano artista;io mi starò tra faggi e tra bifulci
che non disprezzin le muse de' Pulci. (c.28,139).

formula quasi di chiusura della quale si sovvenne Ariosto:

(32.) Lasciamo il paladin ch'errando vada:
ben di parlar di lui tornerà tempo.
Quanto, Signore, ad Angelica accada
dopo ch'uscì di man del pazzo a tempo;
e come a ritornare in sua contrada
trovasse e buon navilio e miglior tempo,
e de l'India a Medor desse lo scettro,
forse altri canterà con miglior plettro (c.30,16).

non per mettere termine al suo poema, ma forse per marcare un perno strutturale, la sparizione di Angelica.

I. A mo' di conclusione

Mi lascia perplesso il fatto che Pulci sopprima due personaggi di gran rilievo come Margutte, che scoppia nel canto 19) e Morgante, che muore nel canto 20. L'eroe eponimo del poema sparisce quindi molto prima della fine progettata. Pulci agisce un po' come Conan Doyle, quando fece morire Sherlock Holmes; ma quest'ultimo, si sa, dovette risuscitare il suo protagonista alla richiesta del pubblico. Se invece Ariosto fa sparire Angelica, gli studiosi si accordano generalmente per considerare questo fatto importante per la struttura del poema (v. sopra).

Da ciò che ho detto consegue che l'atteggiamento di Pulci, davanti alla sua opera, è molto dissimile a quello dell'Ariosto: questi non perde mai di vista una unità, certo tesa di discorsi vari e conflittuosa (e se mai lo fa, respinge il risultato, come per i *Cinque canti*). Pulci invece può fare servire il suo poema a scopi diversi, accoglie elementi eterogenei senza articolargli, ed il suo talento originalissimo dopo avere creato effetti stupendi, ma locali, non esita a ricorrere ad elementi della tradizione.

Con molta prudenza si potrebbe dire che Ariosto opera la *fusione* di memoria crociana, tenendo però ben presente che gli elementi fusi rimangono riconoscibili. O forse è meglio far ricorso al dialogismo bahktiana. Da Pulci le voci diverse si sentono, ma si perdono poi nella massa del testo. Da Ariosto invece continuano a riecheggiare quasi fino all'ultimo momento.